

京狩野のやまと絵について

日 並 彩 乃

A study of Yamato-e of Kyo Kano

HINAMI Ayano

Abstract

This work sets out Yamato-e of Kyo Kano.

Fukko yamato-e did not appear suddenly at an end of Edo era. They built this movement upon Yamato-e in early modern period. Fukko yamato-e is the restoration Yamato-e painting. Late Edo era, they learned the Yamato-e masterpieces of the Heian and Kamakura era in order to revive the past Yamato-e. This movement was begun by TANAKA Totsugen, was succeeded by his pupil UKITA Ikkei or REIZEI Tamechika. Totsugen and Ikkei learned Yamato-e in Tosa school. And Tamechika learned Yamato-e of Kyo Kano.

Edo Kano did work about the Tokugawa Shogunate. On the other hand, Kyo Kano worked about the Toyotomi administration in Kyoto. Kyo Kano was began with Sanraku, was continued by Sansetsu, Einou, Eikei, Eihaku, Eijo, Eiryo, Eishun, Eigaku, Eisho, Eijo, Eisho.

In this paper, I reveal the tradition of Yamato-e of Kyo Kano from Sanraku to Eigaku and Eisho, also Tamechika in an end of Edo era.

Key words : 京狩野、やまと絵、狩野永岳、冷泉為恭、狩野永祥

はじめに

復古思想を背景とした復古大和絵は、近世のやまと絵を基盤としている。田中訥言、浮田一薫師弟は土佐派、冷泉為恭は京狩野のやまと絵をそれぞれ基盤として、これを行っている。

徳川幕府の御用を預かる立場を獲得した江戸狩野に対して、京都において豊臣政権に関連する画事を勤めた山楽を祖としたのが京狩野である。京狩野は、山楽以降、山雪、永納、永敬、永伯、永良、永常、永俊、永岳、永祥、永讓、永証と十二代まで続く。中でも、山楽、山雪に対する関心は高く、平成二十五年（2013）にも京都国立博物館において大規模な展覧会が催されている。永納は平成十一年（1999）兵庫県立歴史博物館で、永岳は平成十四年（2002）彦根城博物館で、それぞれ展覧会が開かれている。第四代永敬から第八代永俊については、ほとんど研究がなされていない。また、復古大和絵を志した冷泉為恭は、平成十三年（2001）岡崎市美術博物館、平成十二年（2000）敦賀市立博物館、平成十七年（2005）大和文華館など、大規模な展覧会が幾度かおこなわれている。

京狩野全体に関する研究は、脇坂淳氏の『京狩野の研究』¹⁾に詳しい。本書は、祖である山楽から永祥まで、家系に従って年代順に、絵師の伝記と作品について解説している。第十一代永讓と第十二代永証については、詳細な言及はなされていない。巻末には「京狩野家資料」が再録されている。

狩野派はやまと絵作品を描いているにもかかわらず、それらを画系として明らかにする試みは、未だ十分になされてはいない。京狩野に生まれながら復古大和絵を志した冷泉為恭は、狩野派のやまと絵の系譜を明らかにするための重要な人物である。本論は、『京狩野の研究』、さらに個々の作品について言及した先行論文を鑑みながら、祖山楽から幕末の永岳と永祥、加えて冷泉為恭に至るまでの、京狩野のやまと絵の伝統を明らかにする。本論において、土佐派のやまと絵とは異なる狩野派のやまと絵の一端を明らかにし、近世のやまと絵史を言及するきっかけとしたい。

一、山楽、山雪

狩野山楽（1559～1635）は、先の名を木村光頼といい、父は近江の戦国大名浅井氏に仕えていた木村永光である。永光は武人であったが、狩野元信（1476～1559）について学んで、絵をよくしたと伝えられる。山楽が十五歳の時に、浅井家が織田信長に滅ぼされたため、豊臣秀吉の小姓となった。あるとき杖で砂の上に馬の絵を描いていたのが秀吉の眼にとまって、狩野永

1) 脇坂淳『京狩野の研究』（中央公論美術出版、2010年）

徳（1543～1590）に入門させられたといわれている。大坂夏の陣で豊臣家が滅亡し、山楽は徳川から豊臣家の残党との疑いがかけられたが、松花堂昭乗（1584～1639）や九条家の援助を受けて、助命された。しかしながら、豊臣家との関係が深いこと、また狩野家との血縁がないことなどから、徳川幕府の御用を勤めた江戸狩野派とは一線を引かれた。山楽は、本家が江戸へ去った後も京都にとどまり、旧主である浅井家の縁につながる画事を勤めた。この山楽を祖として、代々画業が引き継がれ、のちに「京狩野」と称されるようになる。

「京狩野」の呼称がいつごろから使われるようになったのか、明らかではない。脇坂淳氏は、古筆丁仲（1820～1891）編輯の『扶桑画人伝』巻二、「京狩野」の項目に山楽から永岳までが掲げられ、同書の序に明治十六年（1883）八月と日付があることから、「少なくともその頃には京狩野が独立した門流として認識されていたことになろう」と指摘している²⁾。

永徳の没後、永徳の嫡男でありながら永徳の大画面様式から離れていく光信（1565～1608）に対して、山楽は師風を踏襲した。やまと絵に関して言えば、『日本美術172 山楽と山雪』³⁾、さらに『桃山絵画の精華 狩野山楽展』⁴⁾、『狩野山楽・山雪』⁵⁾などの展覧会図録を参照しても、明らかにやまと絵として挙げられ、現存を確認できるものは《車争図屏風》（東京国立博物館蔵）しか見当たらない。なお、やまと絵の定義は未だ一定ではない。平安時代には様式ではなく自国を主題とした絵画を意味し、鎌倉時代には水墨画に対して平安時代から継承されてきた伝統的な絵画様式、室町時代には土佐派の絵画とほぼ同義と、その定義は移り変わって、江戸時代には狩野派の漢画、土佐派のやまと絵、円山派や四条派の写生画、それぞれに画風は異なるものの、総じて和画、唐絵には当時中国からもたらされ繁栄していた南画が該当していた。そして、実際の絵画活動は画系を越境して行われている。表記だけでも「倭絵」「和絵」「和画」「やまと絵」「大和絵」など複数あって現在でも定まらず、これらを包括的に表す言葉も不在である。本論は、便宜上ではあるが、王朝時代や物語を主題とするものをやまと絵作品として取り上げる。

さて、《車争図屏風》は、現在、屏風に仕立てられているが、もとは九条家に伝来した襖絵である。本図は、『源氏物語』「葵」の巻、源氏が供奉する賀茂祭の行列を見物に来た葵上と六条御息所の牛車が引き起こした、乱闘騒ぎの喧騒を描いている。画面右半分には、一条大路を行く賀茂祭の行列が描かれている。前駆をつとめる美しく装束を整えた騎馬姿の公家たちを、貴賤僧俗老若の男女が、地面に座って見物する。第一扇、黒馬上の人物が源氏と思われる。左半分は車争いの場面である。右方三台の上方の葵上の牛車が、左方二台の六条御息所の牛車と争う。伴大納言絵詞などのすぐれた上代絵巻を連想させるほど見事な筆づかいの人物描写に加え

2) 前掲、註1文献 i 頁

3) 土居次義『日本美術172 山楽と山雪』（至文堂、1980年）

4) 『桃山絵画の精華 狩野山楽展』（京都市美術館、1971年）

5) 『狩野山楽・山雪』（京都国立博物館、2013年）

て、見物衆の中に時世粧が盛り込まれ、近世風俗図の要素をあわせもっていることは、すでに多くの美術史家によって指摘されている。

車争図は、扇面や色紙、『源氏物語』五十四帖の場面を集めた屏風の一図として扱われることが多く、本図のような大画面形式の類例は少ないが、土佐派の筆になるものも幾点か残されている。土佐派の《車争図》は、本文と時代考証に忠実で、諍いは小競り合い程度のもので描かれている。一方、本図は双方の供人が大勢入り乱れての大乱闘として描かれる。これら躍動的な人物描写と、《帝鑑図押絵貼屏風》（東京国立博物館蔵）の人物の特徴などを比較して、土居次義氏は筆者を山楽とする根拠とした⁶⁾。このような人物描写は、元和九年（1623）の《聖徳太子絵伝》（大阪 四天王寺蔵）にも共通している。しかし、《聖徳太子絵伝》は、《車争図屏風》からはかなり変化しており、また剥落も激しく、一部には山雪ら門人らの手も加わっているというから、画風の考察は難しい。また、当世風俗を描いた《犬追物図屏風》（常盤山文庫蔵）との比較も必要であろう。川本桂子氏は、本図と、土佐派の筆による《車争図屏風》（仁和寺蔵）や、輿入れのダブルイメージとの関連を説かれている⁷⁾。また、近年、町田麻美氏が、本図の基本的図様が鷹司本系統の《年中行事絵巻》を再構成したものであることを論証、山楽のやまと絵学習の一端を具体的に明らかにされた⁸⁾。

本図からは、十七世紀前半、俵屋宗達が伝統的なやまと絵の主題を用いて、《関屋滞標図屏風》（静嘉堂文庫蔵）などの新しい図様を考案したように、山楽もまた、土佐派とは異なるやまと絵を描いていたことが知れる。瀧精一氏はかつて、山楽こそ信貴山縁起や伴大納言絵詞、平治物語絵巻などの動的人物描写の伝統を継承して近世初期にそれを復興させた真の大和絵画家であると述べていた⁹⁾。しかしながら、本作は山楽のやまと絵を知るほとんど唯一の作といえる一方で、九条家の意図や、風俗画の影響などが含まれており、通例のやまと絵の作例と考えることは出来ない。

第二代山雪（1590～1651）も山楽と同様圧倒的に漢画が多いが、幾点かやまと絵作品も存在する。山楽で参考にした書籍に加えて、『狩野山雪——仙境への誘い——』¹⁰⁾、『金碧の花——妙心寺天球院襖絵展』¹¹⁾などを展望してみると、《当麻寺縁起》（熨斗家蔵）、《須磨明石・住吉社頭図屏風》（滋賀 彦根城博物館蔵）、《天神飛梅図》、《藤原俊成・定家・為家像》（大阪 逸翁美術館蔵）、《武家相撲絵巻》（東京 財日本相撲協会相撲博物館蔵）が挙げられる。

6) 土居次義『山楽と山雪』（桑名文星堂、1943年）

7) 川本桂子「九条家伝来の車争い図をめぐる——その制作事情と解釈を中心に——」（『日本絵画史の研究』吉川弘文館、1989年）306頁

8) 町田麻美「狩野山楽筆『車争図屏風』（東京国立博物館蔵）に関する一考察——『年中行事絵巻』との関連を中心に——」（『美術史』167、2009年）

9) 瀧精一「大和絵と山楽と」（『国華』209、1907年）

10) 『狩野山雪——仙境への誘い——』（大和文華館、1986年）

11) 『金碧の花——妙心寺天球院襖絵展』（サントリー美術館、1991年）

うち、《当麻寺縁起》（熨斗家蔵）は、寛永六年（1629）頃、狩野探幽（1602～1674）一門が中心となって制作した三巻のうち一段を山雪が担当したもので、これが彼の最も早い時期の作例である。山楽もこれに参加している。

《須磨明石・住吉社頭図屏風》（滋賀 彦根城博物館蔵）は、やや小ぶりの中屏風で、左隻に住吉社一帯を、右隻に和田岬を中心とする須磨明石の景を描く。須磨明石は、白砂青松の浜として和歌に詠われ、『源氏物語』の舞台ともなった。画面右近景にこの海浜の象徴的事物である潮汲み、塩焼き小屋に加えて、その奥にある中景の三重塔と須磨寺、第三扇にある同じく中景の明石城、そこから海岸線に沿って突き出した灯籠の建つ岬は和田岬、そして第五扇中央の霞の中の帆掛け船は、柿本人麻呂の「ほのぼのの明石の浦の朝霧に鳥隠れゆく舟をしぞ思ふ」の投影であろうと解説されている¹²⁾。山雪は、正保四年（1647）にも、法橋位叙任の謝意を表すため進上した四双の屏風の中に、女院宛に須磨明石と和歌浦を主題とした一双を送っている。本作は右隻と左隻の筆力の違いから、同時期の工房制作によるもので、右隻は山雪、左隻は山雪の弟子筆と考えられている¹³⁾。また、右隻などは名所絵というよりも山水図としての性格が濃く¹⁴⁾、《洛外図屏風》（京都国立博物館蔵）や《富士三保松原図屏風》（静岡県立美術館蔵）といった真景図との関連も検討する必要があるだろう。

《天神飛梅図》、《藤原俊成・定家・為家像》（大阪 逸翁美術館蔵）も、ともに和歌に関係し、和人物を描く。《天神飛梅図》は、その名の通り、菅原道真の「飛梅」の逸話に取材する。画面下部いっぱい衣冠束帯姿の貴族が姿勢を正して直立する。身体をひねって上空を見上げる。その視線を少しずれたところに、紅梅の枝先が花を咲かせている。大宰府への左遷に対する嘆きなどの激しい感情は表現されておらず、堂々と直立して、口元には微笑が浮かんでいる。切れ長の眼元は、和漢人物ともにみられる山雪の特徴であるが、理不尽に対する静かな怒りを示す「怒り天神」の伝統との関連が指摘されている¹⁵⁾。そして、この表情は、輪郭こそ異なるものの、《藤原俊成・定家・為家像》（大阪 逸翁美術館蔵）中幅とよく似ている。本図は、鎌倉時代の歌人として名高い、藤原俊成、藤原定家、藤原為家の肖像を、歌仙絵に倣って描いている。各頭上に和歌賛がある。親子三代の顔は、老・壮・若となっている。左右人物が定家の方に身体を向けているが、顔の向きは定家と為家が俊成を眺めるようになっている。この二作品には、同じ朱文無廓小印「山雪」が捺される。

《武家相撲絵巻》（東京 財団法人日本相撲協会相撲博物館蔵）【図1】は、平成二十五年（2013）京都国立博物館で開催された特別展『狩野山楽・山雪』展において、山雪の作品として初めて美術展で紹介された。巻末には永納による奥書「右相撲図、在前者能雄名虎之事、在後者河津股

12) 前掲、註5文献「作品解説」284頁

13) 北野良枝「『山雪』印 住吉社頭・須磨明石図屏風（彦根城博物館蔵）」（『国華』1330、2006年）

14) 前掲、註10文献 43頁

15) 前掲、註5文献「作品解説」287頁



【図1】 狩野山雪《武家相撲絵巻》一卷 東京（財）日本相撲協会相撲博物館蔵

野之事成也。東泰院前門主為所進將軍家使 先君山雪始図之 永納識」が記されている。東泰院前門主とは、山楽筆《親鸞像》（滋賀 常德寺蔵）に賛を染筆した東本願寺第十三代の宣如である。この奥書から本絵巻は控えの副本とみなされている。相撲に取り組む力士たちとそれを見物する老若の武士たちが、詞書を伴いながら十二場面展開される。背景は描かれていない。第一場面から第五場面が『平家物語』や『源平盛衰記』、『曾我物語』（真名本）などに記されている「能雄名虎之事」、第九場面から第十二場面が『曾我物語』にみられる「河津股野之事」である。第六場面から第八場面は、『曾我物語』の中の瀧口一族と相沢一族の対戦が絵画化されている。前者は平安時代、後者は鎌倉時代を背景とする。闊達な人物描写が、肥瘦の効いた輪郭線・衣紋線で、のびやかに描かれる。やや吊り上った切れ長の眼、朱の隈取りが施された面貌は、先の《天神飛梅図》、《藤原俊成・定家・為家像》（大阪 逸翁美術館蔵）と一致する。力士たちの躍動的な表現は、『信貴山縁起絵巻』や《伴大納言絵巻》など、平安時代の絵巻物から学んだであろうと指摘されている¹⁶⁾。このような生き生きとした人物の表現は、山楽筆《車争図》の群像描写と通じるところがあり興味深い。

ほか、やまと絵に関連があるものとしては、妙心寺天球院方丈の下間二の間《籬に草花図》（京都 天球院蔵）¹⁷⁾ も、やまと絵の草花図の範疇に収まるとされている¹⁸⁾。天球院障壁画は山楽と山雪らが合同で揮毫している。土居次義氏はこの間の作品をすべて山雪に帰したが¹⁹⁾、昭和三十年代、山根有三氏、辻惟雄氏らの実地調査で異なる意見が提出された。双方全体の構想は山

16) 前掲、註5 文献 「作品解説」 288頁

17) 前掲、註5 文献においては《朝顔図》と呼称されている

18) 前掲、註11文献 「出品目録」 74頁

19) 土居次義「天球院障壁画の筆者の問題（上）」（『東洋美術』21、1935年）

楽とした上で、山根氏は北と東側を山楽、南と西側を山雪としたが²⁰⁾、辻氏は北と西側の草花など重要な部分を山楽とし、それ以外の大部分を山雪としている²¹⁾。

また、『雪汀水禽図屏風』は、多様な考察がなされている。右隻は松の生えた岩礁と波、そこに憩う鴟、翡翠、鶺鴒、左隻は波と松の生えた浜辺、そこに向かって雁行し降り立った千鳥の群れ、竹林のある茅屋、雲の切れ間から見える群青の中の半月である。旋回する鳥の動きや、岩や松の形態は、自然物ながら、人工的である。空のすやり霞や源氏雲、浜辺に、大小の切箔、金砂子、野毛を施し、雪は胡粉の点描によって表現するという、工芸的な手法が用いられている。この主題については様々な解釈が提出されている。内山かおる氏は、左隻は和歌の伝統の「塩山の賀歌のイメージ」、右隻には脱俗した風流の交わりを表す「鴟盟のイメージ」がそれぞれ投影され、共通項として「蓬莱仙境のイメージ」が、本屏風に込められているとしている²²⁾。対して、薄田大輔氏は左隻が『源氏物語』『明石図』のイメージを枠にしていると論じている²³⁾。そして、奥平俊六氏は、この屏風の主題は、ひとつのものに絞り込むのではなく、様々な主題を含みこんだものとしている²⁴⁾。

このような考察を経ると、山楽山雪ともに、やまと絵作品はいくつか散見される程度で、圧倒的に漢画が画業の割合を占めている。しかしながら、あくまで管見の範囲から判断する限りだが、山楽がやまと絵にも秀でた絵師であったことは明らかである。そして、考証癖があり学問好きであった山雪も、漢画に加えて、やまと絵を研究していた。ただし、山雪にとって、やまと絵はあくまで興味の対象のひとつにとどまっている。《雪汀水禽図屏風》に関して指摘されているように、山雪の作品はひとつの分類に収めるのではなく、多数のモチーフや主題が重ねられたものとなっている。伝統的なやまと絵を素直に踏襲した作品よりも、折衷式の作風としてあらわれているように思われる。

二、永納

第三代永納（1631～1697）の代になると、一転してやまと絵作品が多くなる。父山雪の怪奇な画風の発展ではなく温かな作風で、江戸狩野の潇洒な画風や、やまと絵の風情を摂取することに積極的であった。永納の展覧会は、平成十一年（1999）兵庫県立歴史博物館で初めて行われた²⁵⁾きり、現在まで行われていないようである。本展で展示された永納の作品五十点余りのうち、二十四点がやまと絵として挙げられる。

20) 「天球院障壁画の研究」(『国華』839、1962年)

21) 『障壁画全集 妙心寺天球院』(美術出版社、1967年)

22) 内山かおる「狩野山雪筆雪汀水禽図屏風について」(『美術史』128、1990年)

23) 薄田大輔「狩野山雪筆「雪汀水禽図屏風」の主題とその成立に関する一考察」(『哲学会誌』33、2009年)

24) 奥平俊六「山雪の受難、そして「雪汀水禽図」の画想」(前掲、註5文献)

25) 『狩野永納 ―その多彩なる画業―』(兵庫県立歴史博物館、1999年)

うち、《海住山寺縁起絵巻》（海住山寺蔵）、《穴太寺縁起絵巻》（穴太寺蔵）、《菅生宮縁起絵巻》（菅生天満宮蔵）は、縁起絵巻である。本展出品作のほか、《泣不動縁起絵巻》（清浄華院蔵）、《有馬温泉寺縁起絵巻》、《増賀上人行業記》（談山神社蔵）も存在し、《泣不動縁起絵巻》（清浄華院蔵）については宅間法眼筆の同本の写しで、後水尾院もしくは後西院が永納に模写を命じたと推定されている²⁶⁾。また、《穴太寺縁起絵巻》（穴太寺蔵）も、後水尾法皇が寄附している。これら永納の絵巻物にみられる人物描写は、山楽と山雪に指摘されたような上代絵巻の躍動感ある筆致の群集表現とは異なっている。争いや戦いの場面ではないこともあろうが、永納の画風は全体的にのどかで素朴である。

そして、《菅生宮縁起絵巻》（菅生天満宮蔵）の中に描き込まれた天神像によく似たものを描いている。《天神画像》（大泉寺蔵）は、画面下部に衣冠束帯姿で坐する天神の姿が描かれる。画面右端にある木の根元から、画面外を経て頭上へと、道真にまつわる梅と松が伸びている。《天神画像》（北野天満宮蔵）は、その近接拡大といった図様であり、画面左上には漢詩と和歌が添えられている。複雑に枝をくねらせる梅の描写は、京狩野伝統の装飾的な樹木の描き方に通ずる。山雪の同人を主題とした《天神飛梅図》と比べると、永納作は、仏画のように真正面から左右対称に道真をとらえており、歌人以上に神としての威厳を称え、宗教画として描かれたことを思わせる。永納が北野天満宮と深い関係にあったことは、すでに示唆されている²⁷⁾。

《源氏物語図屏風》は、右隻に「初音」、左隻に「僅」の場面を描いているが、このふたつの主題のみが一双に描かれた作例は珍しい。屏風の上下に金雲を配置して、その雲の間に源氏の世界を展開する。視線は遠く、事物は画面に対して小さめに描かれていることから、潇洒で淡白な印象を受ける。大きな雪玉を作る姫たちの図様は、土佐派の『源氏物語』作品にも頻出する。やはり巨木の枝の表現は複雑に曲がりくねっており、装飾的である。

なお、『絵入源氏物語』を著した山本春正が、永納邸で源氏物語の講釈をしたとの記録が残っている²⁸⁾。古典文学は、長い間書写によって伝来して来たが、江戸初期前後から、版本の出現によって急速に広く流布するようになる。ことに『源氏物語』のような大部な古典の普及には版本の功は大きく、本文や梗概本、注釈本等が次々と刊行され、広く庶民層にまで徐々に浸透する。江戸時代にもっとも長い間上下に広く活用された注釈書は、北村季吟（1625～1705）の『湖月抄』六十巻であるという²⁹⁾。北村季吟が幕府に召し抱えられたように、山本春正は水戸光圀に召し抱えられていた。

永納筆《紫式部図》（石山寺蔵）【図2】は、このような文脈の中でとらえる必要があろう。

26) 五十嵐公一「寛文六年染筆之覚から分かること」(『塵界』15、2004年)

27) 前掲、註25文献 「作品解説」 116頁

28) 前掲、註25文献 「作品解説」 117頁

29) 中野幸一「江戸時代における源氏物語受容」(『詠む・見る・遊ぶ 源氏物語の世界——浮世絵から源氏意匠まで——』京都文化博物館、2008年) 8頁

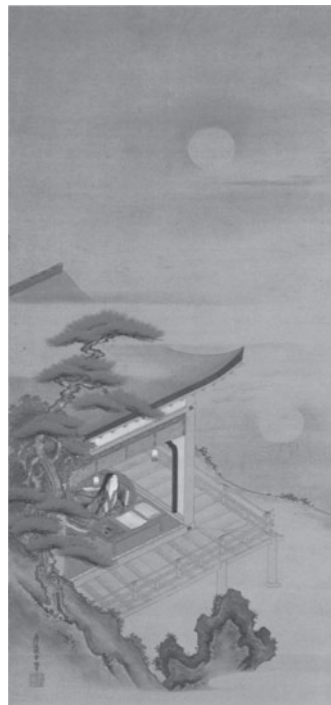
本図は、山紫水明の地滋賀石山寺で琵琶湖に映る月を眺め、『源氏物語』執筆の構想を練る紫式部が描かれている。江戸時代には、紫式部が石山寺に参籠して『源氏物語』の構想を練ったという伝説が、文章や絵などで広く普及していた。『源氏物語』のみならず、『紫式部日記』の存在も広く知られ、歌人としてのイメージも、注釈書も含めて多くの伝本が知られていた。元禄十六年（1703）成立し、紫式部と『源氏物語』研究の先駆けとなった『紫家七論』は、巻頭で紫式部の七つの徳を説いている。著者の安藤為章は国学者で、当時国学者周辺では教養のある女性像として紫式部を捉えていた。儒学的意図に基づく婦女子教育とも無関係ではあるまい。

そして、本図を反転し、個々のモチーフを近接拡大した図様【図3】が、永納と同時代に活動した土佐光起（1617～1691）の作品にも存在する。光起は土佐代々の名画を追慕し、かつ和漢問わず名画を研究し、承応三年（1654）に三十八歳で宮廷絵所預に復帰した土佐派の再興者として知られている。

興味深いのは、室町末期の人物、九条植通に関する記録である。植通は、三条西実隆の孫であり、狩野山楽筆《車争図》にかかわった九条幸家の祖父である。生来、好学な性向の持ち主で、外祖父実隆の寵愛深く、実隆じきじきに古今や伊勢物語などの古典教育を受けた。とりわけ『源氏物語』に対する愛情が深かった植通は、実隆の死後、叔父の三条西公条から源氏の講



【図2】 狩野永納《紫式部図》
一幅 石山寺蔵



【図3】 土佐光起《紫式部石山寺観月図》
一幅

釈を受け、それが終了したときには竟宴を設けた。その時の記録『源氏物語竟宴記』によると、植通は、紫式部が石山寺にて如意輪観音の尊像を觀じつつ『源氏物語』を執筆している姿を絵所土佐光元（1530～1569）に描かせたという³⁰⁾。文面から推測するに、これが永納や光起の作の前提となるものであった可能性は高い。本図様がどのような経緯で成立したかは、さらに検討を要する。

さらに、藤本孝一氏は「王朝ルネサンス」という造語を使用し、以下のように述べている。

戦国時代で王朝文化は壊滅したが、天下統一後に貴族文化の最高の時期であった平安時代、それも藤原道長を中心に形成された王朝文化を目標にした文芸復興である。その代表者が本阿弥光悦である。光悦がルネサンスの中心としたのは、道長を光源氏に仮託したという紫式部が創作した『源氏物語』である。³¹⁾

また、たびたび永納の作品と関わっている後水尾法皇は、宮廷を中心とした文芸復興の機運のなか、近臣公家、禅僧による学問講や和歌、漢和聯句、立花の会を主催している。歌学においては智仁親王、三条西実条、烏丸光広、中院通村に師事し、寛永二年（1625）智仁親王から古今伝授を受けた。宮廷文化、朝儀復興に強い意欲を示していた。

永納がやまと絵作品を多く残している理由は、永納個人の趣向というよりも、こうした時流と深くかかわっていると考えられる。江戸中期の浮世絵師である西川祐信（1671～1750）が、狩野永納と土佐光祐（1675～1710）に学んだという経歴も、永納の作風を考える上で、示唆的である。

狩野永納筆《楠正成像》（奈良県立美術館蔵）も、このような時流の中でとらえられそうである。裱背には本図とともに伝わる永納自筆書状が付与されており、その文中に鵜飼金平の名が確認されている。金平は水戸藩が行っていた『大日本史』編纂事業に関わった人物で、彰考館総裁にもなっている。そして貞享三年（1686）には、河内や和泉で南朝関係の資料収集にあたっている。本図は、落款によると、貞享三年夏に描かれている。《本邦賢宰智将像》、《本邦賢宰智将像》（東京国立博物館蔵）も、このような歴史意識の醸成と関わっているのかもしれない。

そして、永納のやまと絵作品に最も多いのが、和歌に纏わるものである。《三十六歌仙扁額》（菅原神社蔵）、《三十六歌仙図》、《新三十六歌仙図帖》（東京国立博物館蔵）などの本展出品作以外にも、三十六歌仙を扱ったものがいくつか知られている。ちなみに、《新三十六歌仙図帖》（東京国立博物館蔵）は、詞書が九条幸家との極め書きがついている。九条幸家は、山楽山雪を遇し、寛文五年（1665）に没するまで、永納の作画活動を支えていた。

30) 前掲、註7文献 307頁

31) 藤本孝一「王朝ルネサンスと『源氏物語』」（『詠む・見る・遊ぶ 源氏物語の世界——浮世絵から源氏意匠まで——』京都文化博物館、2008年）14頁

永納は需要の多さが関係しているのか、三十六歌仙のひとりである柿本人麿図に相当な関心を払っていたことが『本朝画史』の記述などから分かる。《柿本人麿図》は、脇息が描き加えられているが、身体全体を左に向けてゆったりと坐し、立てた右膝の上に右手をのせており、歌仙絵に描かれる人麿の図様と基本的に同様である。一方、《柿本人麿図》（財団法人佐藤美術館蔵）には、「倣信實朝臣圖 狩野永納筆」の款があり、藤原信実の人麿図を倣ったことが記されている。本図は、歌仙絵で踏襲される一般的な図様とは異なり、左手に紙を、右手に筆を持ち、和歌を丁度思案している様子である。なにより顔貌の写実性が明らかに高まっている。髭髯が黒々と、やや多く描かれており、『本朝画史』藤原信実伝の記述と重なっていて興味深い。それから、中古三十六歌仙のひとりで、旅の歌人とも称される《能因法師図》も残されている。画面上方に和歌を描き、下方に数珠を手にし、法衣姿で坐する能因法師を描く。法師は顔を左上方に向けて微笑んでいる。旅の様子思い出しているのだろうか。柔らかい表情は歌仙としての凛とした様子とは異なり、親しみが込められていて、永納の絵巻物におけるのんびりとした人物描写と通じているように思われる。永納自身、和歌に強い興味を持ち続け、数多くの和歌会に参加している。紀行文『鳥跡記』の中でも多くの和歌を詠んでいるから、これら和歌に纏わる主題は、永納自身の性向とも関係しているのかもしれない。

和歌を主題とした絵画作品は、歌人の姿を写した歌仙絵と和歌の内容を視覚化した歌意図に大別される。《十二ヵ月歌意図屏風》と《十二ヵ月花木図屏風》（京都国立博物館蔵）は、後者にあたる。《十二ヵ月歌意図屏風》は、各月、色紙形二枚に、能登畠山家二代の畠山阿波守義忠の自邸で催された歌会「畠山匠作亭詩歌」の詩と歌が書かれ、団扇形に歌意図が描かれて、それぞれ屏風に貼付けられている。十二月の雪を冠した屈曲する梅と垂直水平形に切り立つ岩の描写には京狩野特有の形態を認め得る。《十二ヵ月花木図屏風》（京都国立博物館蔵）は、モチーフが一致することから《十二ヵ月歌意図屏風》と同主題と判じられているが、一月の図が無く、貼交ぜの順序にも混乱が生じている。また、《佐野渡図・「尋ね来て」歌意図屏風》は、『新古今和歌集』に取材しており、右隻は藤原雅経で春の景を、左隻は藤原定家で冬の景を表現している。左隻の佐野渡図は土佐派にも狩野派にもよく見られる図様であるが、これには船橋が描かれていない。狩野派のそれには船橋が描かれる例が多いため、注目される。左の端の鳥居は、大三輪神社との指摘もある³²⁾。

《住吉社頭図屏風》は、山雪筆《須磨明石・住吉社頭図屏風》（滋賀 彦根城博物館蔵）のように組み合わせて描かれるのが通常であるが、本屏風は一隻で、また通常北からのところを南から住吉社をとらえている。本図は、視点をかなり近接させて、住吉大社全体ではなく、沖からやってくる船、浜辺から参道、鳥居、太鼓橋あたりまでを描き、大社の内部については画面外に切れてしまっている。画面左に松に囲まれる社の屋根部分のみが象徴的に配される。本図

32) 前掲、註25文献「作品解説」114頁

は、和歌に詠われた神聖な土地としてではなく、明らかに風俗的な視点から住吉社を描いている。山雪が真景図を描くにあたって、実際の風景を捉えようとするのに対し、永納は実際の人間の営みに焦点を当てている点が異なっている。『曾我物語』を主題とする《富士巻狩り図屏風》(丸近証券株式会社蔵)の場合は、夜討図と合わせて通常二双で描かれるところが、富士巻狩り図のみで六曲一丸となっている。ただし、永納の款が記されているものの、人物の顔貌などの考察から、永納以外の画家の手が入っていると指摘されている³³⁾。

あとは屏風形式のものとして、《賀茂競馬図屏風》、《舞楽図屏風》がある。《賀茂競馬図屏風》は、右隻に五月五日の競馬、左隻に御手洗川と上賀茂社境内を描く。『国華』608号³⁴⁾で永納の最大力作と紹介されており、所謂、賀茂競馬図屏風の第一形式に属する。縁取りなどに葵の紋が確認でき、しかるべき注文であることが示唆されている。《舞楽図屏風》は、同時に演じられることのない二十四舞楽を画面一杯に描いている。舞楽の図様から画面全体の構成に至るまで、本図とほぼ同一の作品が狩野安信(1614~1685)筆や輪王寺所蔵のほか複数存在しているという³⁵⁾。

なお、本展には展示されておらず、筆者は図様の確認を得ていないが、ほかに《西国道中絵巻》(国立歴史民俗博物館)、《独坐弾弦之図》(国会図書館蔵)、《行幸図》(宮内庁蔵)、《養老滝図絵馬》(清水寺蔵)、《舞楽図巻》(東京都中央図書館加賀文庫蔵)などが存在するという。文献上においては、脇坂淳氏は、『二条家内々御番所日次記』延宝四年(1676)七月二十二日条から、永納が《大織冠縁起絵》を依頼されていたことを明らかにしている³⁶⁾。そして先に触れた《源氏物語図屏風》のほかに、永納の落款をもつ比較的若い時期の源氏物語図屏風の存在が確認されているという³⁷⁾。また、正暦寺福寿院二の間には《富士図》と《三保松原図》が描かれており、山雪画との関連を検討する必要がある。

加えて、平成二十二年(2010)、兵庫県立歴史博物館で開催された『彩~鶴澤派から応挙まで~』³⁸⁾には、永納、永敬、永梢、永伯、永良の作品が若干展示されている。そのうち、《立雁図》【図4】は、『狩野永納—その多彩なる画



【図4】 狩野永納《立雁図》一幅

33) 前掲、註25文献 「作品解説」 118頁

34) 「狩野永納筆賀茂競馬図屏風」(『国華』608、1941年)

35) 前掲、註25文献 「作品解説」 113頁

36) 前掲、註1文献 57頁

37) 前掲、註25文献 「作品解説」 117頁

38) 『彩~鶴澤派から応挙まで~』(兵庫県立歴史博物館、2010年)

業―』展以降に発見されたやまと絵である。画面上方には、賛者不明ながらも『新古今和歌集』にある九条良経の「わするなよたのむのさはを立雁もいなのは風のあきのゆうくれ」が記されている。貴人を描きながらも、どこか垢抜けない素朴な画風は、永納のほかのやまと絵人物の特徴と共通している。

三、永敬、永伯、永良、永常、永俊

第四代当主を務めた永敬（1662～1702）以下、永伯、永良、永常、永俊に関する研究は、格段に少なくなる。ひとりの絵師として特別展が行われたこともない。発見されている資料も乏しく、研究が難しい状況にある。

永敬は、短命であったことも関わってか遺品は多くないものの、永伯以後の四名よりは若干研究は多い。漢画作品においては山楽や山雪の画風へと回帰を図り、温雅化していた京狩野を揺り戻した。それによって幾何学性や怪奇様式、灰汁の強い画風を持つ永敬の画風は、高田敬輔（1674～1755）を通じて、曾我蕭白（1730～1781）へと受け継がれたという³⁹⁾。

和漢それぞれの画題によって巧みに筆致を替え、やまと絵も継承している。永敬は、父永納を受け継いで和歌も嗜んでいる。《十二ヵ月歌意図屏風》（京都府立総合資料館蔵・京都府京都文化博物館管理）は、永納筆《十二ヵ月歌意図屏風》を踏襲していると考えられる。各月のモチーフはほとんど変わらず、人事に関わることなく花木草花を主題とする。畠山匠作亭詩歌意図の形式を踏んでいるものの、詩は取り除かれ、歌と歌意図が大きく描かれるようになっている。

同詩歌に取材した尾形光琳（1658～1716）の《十二ヵ月歌意図屏風》も歌だけを取りあげている。図様は永敬作と必ずしも一致しないが、歌意に適うモチーフの扱いという点では共通する。制作時期は明確でないが、脇坂淳氏は永敬作が先に描かれていた可能性が高いことを指摘している⁴⁰⁾。また、五十嵐公一氏は、三者の作風を比較して、「描き込んだという印象も与える永納本と、光琳本・永敬本は異質であり、光琳本と永敬本の近さ」を指摘する⁴¹⁾。同様に、《秋草図屏風》は、胡粉で盛り上げられた菊の花弁、葉脈が金引きされた菊の葉、萩の彩色など細部の表現に、永納の《菊水図屏風》や《十二ヵ月歌意図屏風》との類似が指摘されている⁴²⁾。一方で、全体は琳派風である。『二條家内々御番所日次記』には、永納と永敬、また光琳、乾山（1663～1743）、山本素軒（?～1706）などの名が登場することから、二條家を介して彼らが密接に交流していた可能性は極めて高い。

39) 成澤勝嗣『狩野永徳と京狩野』（東京美術、2012年）

40) 前掲、註1 文献 87頁

41) 五十嵐公一「狩野永敬の研究」『鹿島美術研究』18、2001年） 17頁

42) 前掲、註41 文献 14頁

公卿たちの和歌あるいは歌意絵への愛好から『鳴の羽搔』という版本が元禄四年（1691）に刊行されている。名数的に三十四項目が立てられ、詠歌だけを載せるものと詠歌とそれに見合う図を載せるものとからなる。永敬や光琳は、この中の「十二月和歌畠山匠作亭」の歌意図にさらに手を加えたとも考えられるが、永納画が先行している可能性もある⁴³⁾。

永敬にはもうひとつ有名な歌意図が存在する。そのモチーフは『鳴の羽搔』所収「十二月花鳥和歌定家作」で示されたものと、ほとんど同一である。《定家詠十二月花鳥図屏風》（東京国立博物館蔵）は、江戸時代前期、古典的主題の復興の流れの中で、狩野探幽、山本素軒、尾形光琳、乾山らも描いているが、永敬画は月次の画面間の隔たりを取り払い、金箔のすやり霞と源氏雲を用いて、途切れずにひとつの空間を構成している点で注目される。この発想がどのように成立したかは詳細な検討を重ねなければならないが、永納筆《四季花鳥図》などと関連しているように思われる。右隻の藤蔓の絡まる松の形態は、永納筆《春夏花鳥図屏風》（サントリー美術館蔵）の藤の花と松とよく似ている。また、八月の飛行する雁の群れは、山雪筆《雪汀水禽図屏風》を思わせる。しかしながら、武田恒夫氏は、土佐光成（1646～1710）が、六曲屏風一双全画面に連続する一定の地景を設定し、霞形を用いて、十二ヵ月の花鳥を季節順に展開させた作品を制作していることを明らかにされており⁴⁴⁾、本図の場合は土佐派との関連も検討する必要がある。

さらに、『彩～鶴澤派から応挙まで～』で展示されていた《伊勢図》、《東下図》（七宝庵コレクション蔵）が永敬のやまと絵として付け加えられる。《伊勢図》【図5】には、画面右の前景に崖の上に立つ女性が描かれる。草木から季節は秋と察せられる。岩の筆法は漢画的な特徴を残しているが、おそらくやまと絵主題にあわせたに違いなく、柔らかく丸みがある。扇を右手に持ち、背後の滝を振り返ろうとしている。着物の襷のひるがえり、髪、扇の紐が風になびく様子が繊細である。衣装には光の方向に合わせて、光沢がつけられている。画面上部には、伊勢の歌「たちぬはぬ衣きし人もなきものをなに山ひめの布さらすらん」の賛がある。伊勢は平安前期の女流歌人で、三十六歌仙の一人である。この箱書きには「伊勢 歌中院殿通茂卿筆 畫工狩野縫之助永納」の墨書きがあり、古筆了意も中院通茂の書であると極書しているという⁴⁵⁾。一方、《東下図》（七宝庵コレクション蔵）【図6】は『伊勢物語』を主題とするようだが、佐野渡図の図様に近似している。永納の素朴で淡い色彩のやまと絵と比べると、永敬画は堅実な筆致で濃彩を施されており、いかにも描き慣れた感じがする。表情は厳しく取り澄ましていて、都会的である。いずれも衣服の文様が丁寧に描き込まれ、見事である。永敬のやまと絵の技量は相当優れたものであったと推測される。

また、興味深いことに、山楽筆《車争図屏風》（東京国立博物館蔵）裏面の絵画が、永納ある

43) 前掲、註1文献 90頁

44) 武田恒夫『狩野派障屏画の研究』（吉川弘文館、2002年）230頁

45) 前掲、註25文献 158頁



【図5】 狩野永敬《伊勢図》一幅

【図6】 狩野永敬《東下図》一幅
七宝庵コレクション蔵

いは永敬筆の可能性があるという。御簾ごしに琴と岩礁のみが描かれており、『源氏物語』「帚木図」の留守文様と考えられている。裏面には引手跡がなく屏風に仕立てられた折にとりあわされたものと目され、画風から江戸中期とされている⁴⁶⁾。

さて、永伯、永良、永常、永俊については、作品自体が乏しく、やまと絵として挙げられる作品が見当たらない。そのため、第九代永岳まで、それぞれの大略を述べるにとどめる。

永敬が四十一歳で没したため、息子の第五代永伯（1687～1764）は、十六歳で家督を継いだ。永敬の弟で、東本願寺絵所を務めた永梢がそれを支えたようである。ちなみに、東本願寺も二条家、九条家と縁がある。しかしながら、永敬没後、九条家との関係は続いたようだが、『綱平公記』に永伯の名が確認できず、光琳と乾山が頻出することから、五十嵐公一氏は、永伯と二条綱平は親密な関係を築けず、京狩野の経済基盤が変化したことを指摘している⁴⁷⁾。《松竹梅鶴図》（大分市美術館蔵）の樹木の描写に、京狩野の伝統が認められる一方、東本願寺揮毫の記録と《四季富士図》（六波羅蜜寺蔵）などの作例から、「探幽様式の和様化路線に乗った無難な

46) 前掲、註5文献 253頁

47) 前掲、註41文献 15頁

作例に留まっていた」⁴⁸⁾とされている。

永伯が男子に恵まれなかったため、第六代永良（1741～1771）は養子である。《親子犬図》（静岡県立美術館蔵）や《白梅群鶏図》（京都国立博物館蔵）は山下善也氏がすでに指摘されている通り⁴⁹⁾ 沈南蘋風の写生画で、京狩野の作風とはかけ離れている。《西王母・東方朔図屏風》（静岡県立美術館蔵）においても、右隻の西王母や侍女は伝統的な狩野派の人物表現となっているが、桃の木や遠山、手前の岩、薔薇の描写は南蘋風となっている。十八世紀後半、南画や写生派、南蘋派など、京都の画壇が様々に展開していく中で、永良がより広い画域を獲得しようと努めただろうことが想像されるが、三十一歳で亡くなったために道半ばという印象である。

永良には実子永貞（1762～1778）がいたようであるが、永良没年には未だ十歳であったため、養子永常（1731～1787）が第七代となった。永常は『本朝古今書画便覧』によると、第四代永敬の門人永隆の子である。《四季耕作図屏風》（相国寺蔵）からは、直線的で堅実な画風が偲ばれる。手前の巨岩の形態は、伝統的な京狩野の幾何学的な形体である。左隻左端に濃い墨で描かれた洞のある木の姿は、永敬の巨木表現に近い。

永常にも実子がいなかったため、後継者はまたもや養子の永俊（1769～1816）となった。《楼閣山水図屏風》（聖護院蔵）は、墨線を基調とする中、金箔を押した雲形の周りに金砂子を撒き、楼閣を描く。楷体で描かれ、全体的に堅い印象である。岩の形状にやはり京狩野の伝統を継承しているが、皴法の幅が狭く細くなっている。《雪景山水図》には山雪画との関連を示唆されており⁵⁰⁾、永岳の山楽、山雪回帰の先駆けとなっている。また、絵馬に描かれた《八幡太郎義家図》（今宮神社蔵）が、やまと絵考察の観点からは看過できない。

四、永岳と冷泉為恭

第九代永岳（1790～1867）は、十九世紀の京都画壇において、その名を知られる絵師であったにもかかわらず、長らく忘れ去られてきた。しかし、十九世紀の文化全般を見直す気運が高まりつつある近年、永岳の画業は見直されてきている。

永岳は、京狩野の絵師景山洞玉の子として生まれた。第八代永俊の養子となり、永俊が没した文化十三年（1816）、二十七歳で家督を継いでいる。永岳は、特に桃山の画風を意識していたようで、山楽と山雪の作品を学んだ跡がうかがえる。山雪の特徴をさらに強めたような、幾何学的な構成と神経質な筆致が永岳画の特質である。京狩野家は代々、室町家以来の狩野派の正系という自負があったが、永岳は狩野元信（1476～1559）様式をも学習している。さらに、四条派風、南蘋派風、琳派風、復古大和絵風、江戸で圧倒的な勢力を持っていた谷文晁（1763～

48) 前掲、註1 文献 124頁

49) 山下善也『若冲と京の画家たち』（静岡県立美術館、2004年）

50) 前掲、註1 文献 141頁

1840)を中心とした中国北宋画の様式をもとにしたものまで、他派の画風を積極的に取り入れて、これら画風を必要に応じて描き分けている。そして、永岳は禁裏や公家、大名家などの権力層に加えて、富商や富農層まで需要層を拡大している。

永岳の大規模な展覧会は、平成十四年（2002）彦根城博物館で開催されている⁵¹⁾。永岳は漢画志向の強い画家であったが、本展は永岳の多彩な画業を明らかにしている。この図録に掲載されているやまと絵作品としては、京都御所小御所上段の間、《三十六歌仙歌意図屏風》（静岡県立美術館蔵）、《蘭陵王図》、《舞楽図》（城端別院善徳寺蔵）、《舞楽図》（東京国立博物館蔵）、《舞楽図》（四天王寺蔵）、《親鸞聖人稲田興法の図》が挙げられ、決して少なくはない。

《三十六歌仙歌意図屏風》（静岡県立美術館蔵）は、両隻に十八枚ずつ貼り込まれた色紙に、藤原公任撰三十六歌仙の和歌が描かれている。両隻を左右に並べたとき、十八歌仙ずつが左右に対応する歌合わせ形式をとる。一般に歌仙絵は和歌の名人として崇拝される歌人の姿にその詠歌を書き添えたものであるが、本図は色紙形に書かれた和歌の意味が絵画化されており、ここで取り上げられている歌には、明石浦や和歌浦、雪月花に鶴や亀など具体的な形象を詠み込むものと、心情を吐露して形象の無いものとが混在している。永岳の漢画の中にも見られる小刻みに震えた直線的な筆致が山々や崖、浜辺といった景物の中に見られ、やまと絵モチーフと混在している。

本作は、永納筆《十二ヵ月歌意図屏風》、永敬筆《十二ヵ月歌意図屏風》（京都府立総合資料館蔵・京都府京都文化博物館管理）と《定家詠十二ヶ月花鳥図屏風》（東京国立博物館蔵）の流れに位置付けられよう。しかし、永敬筆《定家詠十二ヶ月花鳥図屏風》（東京国立博物館蔵）と比較してみると、人物を用いず木々と花鳥のみを登場させて、事物の大小に気を配って奥行を表現する永敬画に対して、永岳画には人物が登場し、場面が多いためにそれぞれをより小さく描く複雑な構成となっている。永敬は右から左の一方方向に画面を展開させて時間の経過を表現しているが、永岳は画面上部に空と山々、中部に平地や建物、下部に水辺を配置して、空間構成に注意を払っている。永岳は、金雲を介して場面間に有機的な連関を図り、月や川など、複数場面で隣り合う場面のモチーフを巧みに利用して、画面全体で統一した景観をつくりだしている。ひとつの奥行ある空間を構成しようとする意識が永岳の作品に共通しており、本図においてもそれを試みているように思われる。これは、金雲の間から個々の異なる場面を覗かせながらひとつの屏風にまとめる、源氏物語図屏風の複雑な構成とも関わっているように思われる。

また、本図は復古大和絵との親近性が指摘されている。右隻の松の上方の山の形態感覚や、峰の上に緑青、下方に代赭を施し息の長い墨線で尾根を表す手法、松の描法には、冷泉為恭が揮毫した大樹寺大方丈の襖絵や浮田一蕙筆《大堰川船遊図屏風》（京都泉涌寺蔵）との近似性が指摘されている⁵²⁾。

51) 『伝統と革新——京都画壇の華 狩野永岳——』（彦根城博物館、2002年）

52) 山下善也「狩野永岳筆三十六歌仙歌意図屏風の詳細」（『静岡県立美術館紀要』14、1998年）20頁

復古大和絵とは、江戸時代後期から末期にかけて、土佐派を基盤とする田中訥言と浮田一蕙師弟、冷泉為恭らが、流派にとらわれず、模写や有職故実研究を通して古典に規範を求め、やまと絵の復興を試みた活動を指す。冷泉為恭（1823～1864）は、第九代永岳の弟永泰の子である。つまり、永岳とは伯父と甥という極めて狩野派に近い出自である。幼少期には、狩野派の絵師として「永恭」という諱も持ち、さらには永岳の養子となったという逸話まで伝わっている。為恭は狩野派の画風を好まず、独学で復古大和絵を生涯描き続けた。山下善也氏⁵³⁾、高本文恵氏⁵⁴⁾、中谷伸生氏⁵⁵⁾、脇坂淳氏⁵⁶⁾らによって、為恭と永岳が画業においても影響関係にあったことは、すでに指摘されている。

十八世紀後半、財政危機、大飢饉それに伴う一揆と打ちこわし、新興の富商や富農層の台頭、朝幕関係の緊張、対外的な危機など、あらゆる問題を抱えて幕藩体制国家は大きく揺らいでいた。頻繁になっていく諸外国の東洋進出による外圧は、次第に自国のアイデンティティの確認作用をもたらし、国家意識、歴史意識を芽生えさせた。混乱しだした世情は当初の姿にもどそうと、根源的なものへの復古思想が東西に台頭した。大和絵が民族的アイデンティティに関わるイメージとして、一層特別な意味を帯びるのは、皇国思想が尊王攘夷運動に結びついてゆく幕末期のことである。このような中でやまと絵の需要は増加し、流派を問わず多くの絵師がやまと絵を描いている。

永岳は、田中訥言や浮田一蕙らと同時代性を共有し、為恭とは実際に密接に交流があって、やまと絵において互いに影響を与え合っていたと、筆者は考えている。京狩野と為恭との繋がりが最も端的に表れているのが、《紫式部石山寺観月図》（千葉市美術館蔵）【図7】である。この図様が第三代永納の《紫式部図》（石山寺蔵）を踏襲していることは明白であろう。為恭は室町時代以降の土佐派に否定的であったから、土佐光起作を積極的に学んだとは考え難い。為恭は、明らかに建物の遠近法を強調して奥行を表現しようとしている。奥行きを求める意識は幕末期の復古大和絵に共通しているが、為恭作品にみられるひとつの地平を意識した自然な空間意識は永岳に共通するものがあるのではなだろうか。また、安政五年（1858）以降の晩年に制作された《石清水臨時祭・年中行事騎射図屏風》（白鶴美術館蔵）の右隻は石清水八幡宮臨時祭の走馬を主題としている。主題は異なっているが、これも例えば永納筆《賀茂競馬図屏風》のような作品との関連が考えられよう。為恭作は、やや右肩上がりに境内の様子を描いて、左下手前の木や人物を大きく、右上奥のものを小さく描くことで遠近をあらわし、金砂子の霞なども利用しながら明晰な空間表現がなされている。

53) 前掲、註52文献

54) 高本文恵「伝統と革新——京都画壇の華 狩野永岳——」（前掲、註51文献）

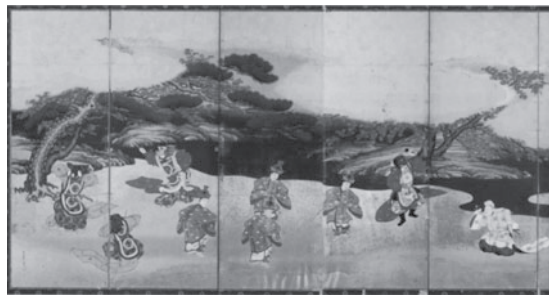
55) 中谷伸生「第四章 狩野永岳と京狩野 第二節 伝狩野永岳筆《文王呂尚図》——春光院障壁画の連続画面構成」（『大阪画壇はなぜ忘れられたのか——岡倉天心から東アジア美術史の構想へ』醍醐書房、2010年）

56) 前掲、註1文献 198頁

永岳に残されている康永本《親鸞聖人伝絵》稲田興法の段の写しである《親鸞聖人稲田興法の図》は、同じく為恭の筆による康永本の写しが存在していて示唆的である。また、舞楽を題材にした画題は復古大和絵の絵師たちの好画題であった。永岳は《蘭陵王図》、《舞楽図》（城端別院善徳寺蔵）、《舞楽図屏風》（東京国立博物館蔵）、《舞楽図屏風》（四天王寺蔵）を遺している。《舞楽図》（城端別院善徳寺蔵）、《蘭陵王図》は大木のそばに舞人を一人ずつ配している。前者衝立は濃い墨で桃山風の大木が画面を突き抜け、後者は淡く四条派風の大木が描かれる。そして、前者裏面の右方武舞の貴徳と後者の蘭陵王は、《舞楽図屏風》（東京国立博物館蔵）【図8】の中にそのまま登場する。右隻に松と桜、左隻に松と紅葉を配している。木々の緻密な描き方や、土坡の細かい直線の多い神経質さは永岳の特質である。《舞楽図屏風》（四天王寺蔵）【図9】は、「狩野派風は薄れ、絵巻などに見る大和絵の画風で描かれることが注目される」⁵⁷⁾と指摘されている。視点を高くとり、舞の様子を見降ろしている。淡く墨を刷く地面の表現は、《舞楽図》（城端別院善徳寺蔵）、《蘭陵王図》と共通している。舞のため同じ動作をしているが、手の高さや顔の向き、襷の具合、また人物の個性的な容貌などを描き分けている。永納の《舞



【図7】 冷泉為恭
《紫式部石山寺観月図》
一幅 千葉市美術館蔵



【図8】 狩野永岳《舞楽図屏風》（部分）六曲一双
東京国立博物館蔵



【図9】 狩野永岳《舞楽図屏風》六曲一双
四天王寺蔵

57) 前掲、註51文献「作品解説」137頁

《舞楽図屏風》と比べてみると、永納画が模写の可能性が高いとはいえ、永岳の近代的な空間意識とは明らかに異なっている。永納画と《舞楽図屏風》（東京国立博物館蔵）には同様の典型的な採桑老の図様が描かれている。《舞楽図屏風》（東京国立博物館蔵）は、様々な図様を借用して構成していることが堅い画風からも想像されるが、対して《舞楽図屏風》（四天王寺蔵）はより自然な演出が施されている。

さらに、冷泉為恭筆《蘭陵王童舞図》（京都市立芸術大学芸術資料館蔵）【図10】と比較してみよう。蘭陵王は、中国北齊の王長恭が、顔の美しさを隠すために、仮面を付けて戦い、見事大勝利した故事に由来する。いかにも為恭が好みそうな画題である。普通は仮面を付けて舞うが、本図のように子供が舞う場合は仮面は付けず、代わりに天冠という飾りを額に付ける。画面右上には舞の中で唱えられる句が按察使前権中納言綾小路有長によって記されている。落款から、本図が北野社にあった古図を参考にして描かれたことが分かる。北野社に伝わる《舞楽図（延年舞・神楽舞）》の中に描かれている蘭陵王とはほぼ共通しており、為恭が参考にした作はこれであろうと目されている⁵⁸⁾。北野社に伝わる《舞楽図（延年舞・神楽舞）》は、蘭陵王だけではなくほかの舞楽も描いているが、為恭はこれだけを抜き出して描いている。ぽっちゃりとした頬に太い眉、小さな口元は為恭の描く子供の特徴である。切れ長で若干たれ目の眼元、雅なかんばせは、為恭自身の王朝文化への深い憧憬と理想化が込められているようである。地面に垂れた襷の曲線も艶めかしい。このように為恭自身の感情が制作の動機となり、絵師自身の感情が意図的にまたは無意識的にも作品に表現されているところに、近代の画家の姿勢を指摘することができる。一方、永岳の描くやまと絵人物は、等身が高く、堅く冷静で理知的な表情をしている。《舞楽図屏風》（東京国立博物館蔵）の胡蝶とおぼしい人物のあらわになった顔【図11】は、目は若干釣り目で小さく、二重の線がきっちりとひかれている。鼻が大きめで、小さく唇を引き結び、眉が下がっているため困惑の表情にも見える。また、《舞楽図屏風》（四天王寺蔵）の舞人の表情【図12】は、目が細く、表情が乏しい。輪郭や目つき、髭などに差をつけて、現実的な顔貌である。



【図10】 冷泉為恭
《蘭陵王童舞図》（部分）
一幅 京都市立芸術大
芸術資料館蔵

子供たちが遊ぶ様子を平安朝の高貴な若者が楽しげに眺める様子を描く永岳筆《童子遊び図》も、一見すると為恭筆《若菜摘図》（東京国立博物館蔵）と構図の上で似ているかもしれないが、双方の芸術性は異なっている。《童子遊び図》は、子供たちが遊ぶ様子を平安朝の高貴な若者が楽しげに眺める様子が描かれている。「人物の描き方は絵巻などの学習が見てとれるが、松のくねった枝ぶり、岩の水墨表現、水面の描写などは、永岳の特色をよく示し、完全な復古様

58) 『冷泉為恭展—幕末やまと絵夢花火』（岡崎市美術博物館、2001年）「作品解説」 162頁



【図11】 【図8】（部分）



【図12】 【図9】（部分）

式をめざしてはいない」⁵⁹⁾と指摘されている。たしかに、貴人とその従者には堅いながらも絵巻風であるが、遊ぶ子供たちは筆致の抑揚が抑えられてはいるものの、《四季耕作図》の子供とよく似ている。同展で公開された永岳のやまと絵人物が描かれた作例としては、ほかに『諸家 詩画帖』のうち《若菜摘図》、『華月帖』のうち一図、《扇面散図》（彦根城博物館蔵）のうち一面、《富士雲竜・駒競図》（妙心寺隣華院蔵）、《障壁画縮図》（山種美術館蔵）の巻末がある。《若菜摘図》は伊勢外宮禰宜で国学者の足代弘訓の和歌と対応する。衣服の文様が丹念に描かれており、子供の顔貌はやはり漢画の子供にも似ているのではないだろうか。『華月帖』の一図は人物の逢引の影のみ描かれており、そのほかは図版の縮尺からでは詳細が読み取れない。

このほか、永岳のやまと絵としては《柿本人麻呂像》、《武者像》、《義経像》が挙げられるのみである。《柿本人麻呂像》は、典型的な人麻呂の図様で、永納にも同主題の二幅が存在した。同じ図様であっても、永納の大らかな画風と比べると、とりわけ本図は堅く形式的で感情が読み取れない。陰影をはっきりと描き込んでいるのは、立体感を表現するためであろうか。永岳のやまと絵は、客観的立場から、いかに対象を表現することがふさわしいかという、あくまで絵師としての義務的な姿勢で取り組まれているように感じられる。

《武者像》は、「復古主義の流れの中で、軍記物などに取材する作品が多く制作された」⁶⁰⁾うちのひとつと目されている。水干の下に腹巻を着し、頭には烏帽子、右手には日輪の扇を持って虎皮に坐す武者像である。この武士を意識して描いたのであろうが、個人は特定されていない。

一方、《義経像》は胴に大鎧を、頭には大鍬形を打った兜を着し、黒馬に乗る武者を描く。箱書きの永岳の直筆から、源義経と分かる。戦国期の出陣影の形式であることから、義経の時代に遡る肖像画形式ではない。堂々たる馬の描写と比べると、それに乗る義経は精巧に描かれているとは言い難い。

59) 前掲、註51文献「作品解説」 138頁

60) 前掲、註51文献「作品解説」 138頁

本展に出品されていないが、永岳には《養老の滝図》、《玉川図》、《五節句図》、《奈良八景図》などがあるという⁶¹⁾。復古大和絵の絵師たちに共通の画題である《養老勅使図》は、冷泉為恭が幾度も描いているし、永納にも《養老滝図絵馬》(清水寺蔵)が存在するというから、さらなる比較と検討が必要とされる。

最初に取り上げた古筆了仲の定義では、京狩野は永岳で終わっているが、系譜上では第十代永祥、第十一代永譲、第十二代永証まで続いている。

永祥(1811~1886)は、京狩野家の伝えによると丹波篠山の堀内家出身で、永岳の養子になるが病弱であったため離縁され、全快ののち再び養子として復縁している。永祥の生没年は判然としない。現在知られている生没年は「浄慶寺過去帳」に記載された没日から推測されたものであり、これに従うと古筆了仲と同時代に生きていることになる。「大宮御所御用御絵かるた御絵様」目録の控からは、永祥が四季絵、年中行事、名所絵、南都八景、七福神、源平に関わる諸場面や人物、雅楽など多彩なやまと絵を描いていたことが知られるが、現在判明している数少ない作品にやまと絵は見当たらない。《山水図屏風》(静岡県立美術館蔵)【図13】からは、



【図13】 狩野永祥《山水図屏風》六曲一双 静岡県立美術館蔵

61) 前掲、註51文献「作品解説」123頁

永岳の神経質な筆致と幾何学性をよく受け継いでいたことが分かる。近景を濃く、遠景を薄く描くことによって空間を表現しているが、窮屈なほどモチーフを多く詰め込んでいる。

さらに、永祥については、筆者が実見した二作品《桃図》と《人物図》を付け加えておきたい。《桃図》は、平成二十五年（2013年）吹田市立博物館で開催された企画展「気比家の絵画」において公開されていた。絹本著色の一幅で、気比家旧蔵、現在は同館の所蔵となっている。平たい編み籠の上に、葉が生い茂り、開花した花や実、つぼみを付けた桃の枝を描いていることから、吉祥の絵画と窺える。全体が細い線で輪郭を捉えられており、院体画との関連を思わせる。桃の実は、先端へと細くなるにつれて赤く色づいている。赤く加えられた点が果肉の質感を示している。果実を囲む緑の葉は捲れ上がり、装飾的な印象を受ける。先端を虫に食われ、茶色く枯れつつある葉の先端に黄土を施す。画面左方の花や蕾は薄い桃色で、枝も葉も彩度を下げた色彩で、柔らかい若さを表現し、さらに全体の立体感の表現ともなっている。編み籠も細部まで正確に形が捉えられ、色彩の濃淡がつけられている。画面右の落款には「山菴永祥筆」、「永祥」の印が施されている。同展の解説によると、永祥は、明治十七年（1884）、樋口三郎兵衛が設立した大阪初の画学校浪華画学校に教員として招かれているが、ほどなく西山完瑛に交代したという。ちなみに、同展には狩野永岳の《山水図》一巻も展示されていた。

さて、《人物図》【図14】は、坐して両手で巻物を広げ、背を丸めてそれを覗き込む人物が描かれている。寸法は縦22.0cm×18.8cmで絹本墨画、台紙に貼られている。巻物の裏面に文字が透けたように薄く描かれているが、読み取れない。頭部の特徴と巻物から一見寿老人のように見受けられるが、通常描かれる鹿や鶴、巻物を結んだ杖を所持していないことが気にかかる。



【図14】 狩野永祥《人物図》



【図15】 【図14】
（部分）

顔や手、巻物の輪郭は淡い墨で細く、衣類の線は濃い墨で太く、肥瘦の効いた線で描く。髪の毛の付け根や顔の影になる部分に、ごく薄い墨で陰影が施されている。衣類も墨の濃淡で立体感が表現されている。画面左上の落款【図15】には「永祥」と、「永祥」の朱文橢円印がある。粉本の存在が考えられるものの、絵師の高い技量が窺える。本図の真贋に

についてはさらなる検討を要するところであるが、永祥の基準作が存在しないこと、またこの作品の技量、そして永祥の偽作の必要性などを考慮して、筆者は本図を永祥作と認めて差し支えないと考える⁶²⁾。

脇坂淳氏の『京狩野の研究』は、永岳と永祥の相続問題と、若干の永祥の伝記と作品に触れて、本文を終えている。永譲と永証に関しては詳細を知ることができない。永祥はおそらく永岳の画風を踏襲したやまと絵を描いていたと想像されるが、それは推定にとどまり、本稿においては、京狩野のやまと絵の系譜は永岳と為恭で終焉を迎えることとなる。

おわりに

本論は、冷泉為恭の復古大和絵へと続く京狩野のやまと絵を、ひとつの繋がりのある系譜として明らかにし、近世やまと絵史の一端を明らかにしようという試みから出発したが、やはり論証が乏しいものになったと言わざるを得ない。とりわけ、第四代永敬から第八代永俊の空白は痛々しい。とはいえ、現在判明している作品は乏しいものの、今後さらなる作品の発見の可能性は十分にあり、期待される。

今一度、京狩野のやまと絵の流れを纏める。山楽と山雪の代には、やまと絵作品は散見できるものの、やはり圧倒的に漢画作品が占める割合が多かった。土佐派とは異なるやまと絵が描かれていたことは、山楽筆《車争図屏風》(東京国立博物館蔵)から看取できるものの、本図は特異な作例であるため、単純に京狩野のやまと絵作例として考えることは出来ない。京狩野の画域拡大をやまと絵作品の方へと推し進めたのは、やはり永納であろう。永納のやまと絵作品にみられる素朴さや堅さは、永納が粉本に頼らず積極的にやまと絵を自身で勉強学習したために描き慣れていないこと、また江戸狩野を学習したためと、筆者は考える。永敬になると画風が整って、描き慣れた印象を受ける。永敬の技量の高さはさることながら、京狩野に少なくはないやまと絵の需要があったことを示していよう。永敬は、京狩野のやまと絵の伝統を保持しながらも、琳派や江戸狩野、土佐派など同時代の他流派作品を積極的に学んだと考えられる。そして、彼らの作品の近似性や影響関係は、九条家や二条家など主だった需要者の好みによって、必然的に引き起こされたと考えられる。永伯の代になって、二条家と疎遠になったという事実は、永伯自身の技量に加えて、需要者の趣向と画風との一致が重要な問題となっていよう。京狩野のやまと絵は、永岳まで空白となってしまうが、永納、永敬、永岳に受け継がれる和歌の屏風の関連から、研究の乏しい空白の間にも京狩野のやまと絵が受け継がれていたことが窺える。そして、為恭に至って成し遂げられたやまと絵の近代化という新たな局面は、京狩野のやまと絵の系譜の先に続いている。

62) 狩野永祥筆《桃図》については中谷伸生氏にご教示いただいた。《人物図》は同氏所蔵のものを紹介させていただきます。感謝申し上げます。

土佐派とは異なった狩野派のやまと絵は、少なくとも山楽の時点で見いだされ、それは連綿と受け継がれている。本稿の考察から、自派の伝統を引き継ぎながらも、同時代の画壇の影響を積極的に学び、需要を獲得しようとする京狩野の姿が明らかとなった。本稿が、更なる狩野派のやまと絵研究の一助となれば幸いである。

【挿図出典】

図1は『狩野山楽・山雪』（京都国立博物館、2013年）より転載

図2は『狩野永納——その多彩なる画業——』（兵庫県立歴史博物館、1999年）より転載

図3は土佐光起《紫式部石山寺観月図》一幅『土佐派の絵画』（サントリー美術館、1982年）より転載

図4・5・6は『彩〜鶴澤派から応挙まで〜』（兵庫県立歴史博物館、2010年）より転載

図7は『冷泉為恭展——幕末やまと絵夢花火』（岡崎市美術博物館、2001年）より転載

図8・9・11・12は『伝統と革新——京都画壇の華 狩野永岳——』（彦根城博物館、2002年）より転載

図10は『特別展 復古大和絵師 為恭——幕末王朝恋慕——』（大和文華館、2005年）より転載

図13は静岡県立美術館コレクション

(http://www.spmoa.shizuoka.shizuoka.jp/japanese/collection/symphony/fukei/pt3_10.php) より転載

図14・15は筆者撮影